

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS (CCJE)
FACULDADE DE ADMINISTRAÇÃO E CIÊNCIAS CONTÁBEIS (FACC)
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA E GESTÃO DE UNIDADE DE INFORMAÇÃO (CBG)

ANA LETÍCIA OLÍMPIO DA SILVA DAVID

HISTÓRIA, MEMÓRIA E DOCUMENTO: A CANÇÃO DE PROTESTO NA DITADURA
CIVIL-MILITAR BRASILEIRA COMO DOCUMENTO DE MEMÓRIA SOCIAL

Rio de Janeiro

2016

ANA LETÍCIA OLÍMPIO DA SILVA DAVID

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E DOCUMENTO: A CANÇÃO DE PROTESTO NA
DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA COMO DOCUMENTO DE MEMÓRIA
SOCIAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Biblioteconomia.

Orientador: Prof. M.e. Robson Santos Costa

Rio de Janeiro

2016

D245 David, Ana Letícia Olímpio da Silva.

História, Memória e Documento: a canção de protesto na ditadura civil-militar brasileira como documento de memória social / Ana Letícia Olímpio da Silva David. - Rio de Janeiro, 2016.

56 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação, Rio de Janeiro, 2017.

Orientador: Robson Santos Costa.

1. Canção de Protesto. 2. Gênero do Discurso. 3. Memória Social. 4. Documento. 5. Ditadura. I. Costa, Robson Santos. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação. III. Título.

CDD 782.421640981

ANA LETÍCIA OLÍMPIO DA SILVA DAVID

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E DOCUMENTO: A CANÇÃO DE PROTESTO NA DITADURA
CIVIL-MILITAR BRASILEIRA COMO DOCUMENTO DE MEMÓRIA SOCIAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Biblioteconomia e Gestão de
Unidades de Informação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial à obtenção do título de bacharel em
Biblioteconomia.

Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 2017.

Prof. Robson Santos Costa (Orientador)
Mestre em Memória Social pela UNIRIO
Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Antonio José Barbosa de Oliveira
Doutor em Memória Social pela UNIRIO
Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Regina Maria Macedo Costa Dantas
Doutora em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia pela UFRJ
Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho à minha mãe, Rosana, ao meu pai, Julio Cesar e ao meu irmão Julio, pelo seu amor e apoio incondicional a mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, em especial aos meus pais e irmão, pois, sem eles essa caminhada até aqui seria impossível. Qualquer agradecimento direcionado a vocês não parece ser o suficiente, muito obrigada!

Agradeço imensamente também aos meus tios e primos, que sempre torceram por mim, mesmo a distância, durante todo esse período e que vão continuar torcendo por muitos outros frutos!

Agradeço igualmente a Deus, por não me deixar desistir e por me mostrar que a apesar da caminhada ser dura todo o esforço valerá a pena.

Aos meus amigos de turma, dado que, sem eles esses quatro anos de faculdade teriam sido bem mais difíceis. Em especial, agradeço ao meu grupo, Wivianne Mansur, Maiara Hoffman, Tania Costa e Juliana Moraes, pois estiveram sempre comigo desde os trabalhos em grupo até nos perrengues de volta para casa, obrigada meninas!

Aos amigos da vida, que torcem pela minha vitória, assim como eu torço igualmente pela deles, em especial Larissa Focetolla e Jesssica Aguiar, obrigada pelas vibrações positivas meninas!

A todo corpo docente do CBG, pois sou muito grata pelos valorosos ensinamentos dado por vocês para a minha formação profissional. Em especial, ao professor Antônio Oliveira, uma vez que, foi a partir de suas aulas que o interesse pela temática surgiu e deu início a criação desta pesquisa.

Por fim, agradeço ao meu orientador, Robson Costa pela colaboração na elaboração deste trabalho, obrigada.

“Não adianta olhar pro céu, com muita fé e pouca luta
Levanta aí que você tem muito protesto pra fazer
e muita greve, você pode, você deve, pode crer”

(Até Quando - Gabriel, o Pensador)

RESUMO

A pesquisa aborda o discurso cancional de protesto produzido na ditadura civil-militar de 1964, no Brasil, enquanto documento de memória social. Os discursos de protesto presentes nas canções podem ser vistos como um reflexo da realidade social brasileira, e se fundamentavam em discursos de descontentamento e reivindicação contra a realidade político-social nacional vigente no período ditatorial brasileiro. Desse modo, compreendemos as canções como enunciados pertencentes a um gênero discursivo específico, onde adotamos a concepção Bakhtiniana de gêneros, onde os mesmos são vistos como construções sócio-históricas. Associamos o conceito de gênero discursivo com a ideia de memória coletiva e social de Halbwachs (2006) e Gondar (2005); documento segundo Dodebei (2001) e Ortega e Lara (2010); e com o conceito de canção, de acordo com Dourado (2008). Os procedimentos metodológicos que configuram esta pesquisa são de caráter exploratório, de abordagem qualitativa, a partir da técnica de análise de conteúdo, tendo como aporte uma revisão bibliográfica e documental. Conclui que, contextualizada, a canção de protesto, vista como gênero discursivo, possui uma memória de gênero construída de forma histórico-social, sendo assim, passível de ser utilizada como documento de memória social, concepção compreendida igualmente como um processo em constante construção.

Palavras-chave: Canção de Protesto. Gênero do Discurso. Memória Social. Documento. Ditadura.

ABSTRACT

The research approaches the discourse of protest song produced in the civil-military dictatorship of 1964, in Brazil, as a document of social memory. The protest speeches present in the songs can be seen as a reflection of the Brazilian social reality, and were based on discourses of discontent and claim against the national politico-social reality in force in the Brazilian dictatorial period. In this way, we understand the songs as statements belonging to a specific discursive genre, where we adopt the Bakhtinian conception of genres, where they are seen as socio-historical constructions. We associate the concept of discursive gender with the idea of collective and social memory of Halbwachs (2006) and Gondar (2005); Document according to Dodebei (2001) and Ortega and Lara (2010); And with the concept of song, according to Dourado (2008). The methodological procedures that configure this research are of an exploratory nature, with a qualitative approach, based on the technique of content analysis, having as a contribution a bibliographical and documentary revision. It concludes that, in context, the protest song, seen as a discursive genre, has a gendered historical and social memory, thus being able to be used as a document of social memory, a conception also understood as a process in constant construction.

Keywords: Protest Song. Discourse Genre. Social Memory. Document. Dictatorship.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI	Ato Institucional
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
CBA	Comitê Brasileiro de Anistia
CPC	Centro Popular de Cultura
DOI-CODI	Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EUA	Estados Unidos da América
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MFPA	Movimento Feminino pela Anistia
MPB	Música Popular Brasileira
OBAN	Operação Bandeirante
PDS	Partido Democrático Social
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
SP	São Paulo
UFOD	Union Française dês Organismes de Documentation
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	PROBLEMA.....	12
1.2	OBJETIVO GERAL.....	12
1.3	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
1.4	JUSTIFICATIVA.....	12
1.5	ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO.....	14
2	HISTÓRIA, MEMÓRIA E DOCUMENTO.....	15
2.1	ANOS DE CHUMBO: A DITADURA CIVIL-MILITAR DE 1964.....	15
2.2	MEMÓRIA SOCIAL.....	21
2.3	A NOÇÃO DE DOCUMENTO.....	23
3	GÊNERO DO DISCURSO	27
3.1	CANÇÃO: UM GÊNERO DISCURSIVO.....	29
3.2	A ORIGEM DA CANÇÃO.....	30
3.3	A CANÇÃO DE PROTESTO.....	32
4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	35
4.1	CAMPO DE PESQUISA.....	35
4.2	POPULAÇÃO E AMOSTRA.....	35
4.3	TÉCNICA DE COLETA E ANÁLISE DE DADOS.....	35
5	DESVENDANDO AS CANÇÕES.....	37
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
	REFERÊNCIAS.....	51
	ANEXO A – LETRA DA CANÇÃO “CÁLICE” CENSURADA EM 1973.....	56

1 INTRODUÇÃO

A música e, posteriormente, a canção são, uma das mais antigas formas de expressão do homem. “Admiti-se em geral que a música é um privilégio da espécie humana” (CANDÉ, 2001, p. 44). Desde os tempos da pré-história é possível perceber que ela já fazia parte da vida do homem, provavelmente desde o período paleolítico na confecção de instrumentos sonoros como flautas, apitos e bastões feitos de ossos e madeiras, por exemplo. Porém, “nenhum dado científico permite estabelecer, nem mesmo aproximar, a ordem de aparecimento dos fenômenos musicais” (CANDÉ, 2001 p. 45), uma vez que a própria história das origens do homem é muito incerta.

A canção pode ser entendida como uma linguagem, pois através dela é possível que o sujeito se expresse. E como tal, estamos dizendo que ela é “[...] um distanciamento entre a coisa representada e o signo que a representa” Pois, a linguagem tem papel de mediação entre o homem e sua realidade, visto que é com ela que ele se expressa, debate, confronta ideologicamente, ou seja, não podendo ser estudada dissociada da sociedade (BRANDÃO, 2012, p. 9-11).

Sendo assim, as canções são um meio pelo qual podemos encontrar representações de memórias sociais. Uma vez que, a partir delas é possível constatar as expressões comportamentais humanas compostas pelos valores, crenças sociais e políticas, influenciáveis e determináveis pelo quadro social de cada momento em que este aspecto esteja sendo discutido (BARROS, 2006).

Porém, esse fato só é possível devido ao que Bakhtin (2000) definiu como sendo o gênero do discurso, no qual, segundo ele, constitui-se basicamente, de uma estrutura composicional de suma importância para o processo comunicativo. Pois é a partir dele que podemos entender e nos fazemos entender pelos outros, através de enunciados, definidos, como sendo a unidade da comunicação verbal, podendo ser orais ou escritos, sendo o meio pelo qual os sujeitos se relacionam e se comunicam, cuja sem sua existência seria impossível formular a ideia de discurso, já que ele precisa do enunciado para existir.

No entanto, vale ressaltar que a linguagem como discurso, não se constitui como um simples instrumento de comunicação e sim como um modo de produção social, não sendo neutra, inocente ou natural.

Ressaltando que a formação discursiva acontece através de um viés social, o gênero discursivo em geral, torna-se um importante instrumento de construção e representação de

memória. Logo, se compreendemos o gênero discursivo cancional como um constructo social, podemos passar seus enunciados para a categoria de documentos do social.

Pois, a noção de documento está diretamente relacionada ao conceito de memória social (DODEBEI, 2001), já que, ela é uma representação obtida, tanto na esfera pessoal - memória individual - quanto na esfera pública - memória coletiva - (HALBWACHS, 2006). Ou seja, sendo a letra da canção um meio no qual pode-se transmitir memórias históricas e sociais de um povo, podemos considerá-la como um importante documento do social.

Desta forma, a pesquisa se concentra nas canções de protestos produzidas no contexto de ditadura civil-militar, no Brasil, entre 1964 e 1985. Acreditando que esse foi um período marcante na história dos brasileiros, pois foi uma época repleta de confrontos políticos, sociais e ideológicos, que influenciaram fortemente a sociedade, inclusive a artística.

1.1 PROBLEMA

A canção de protesto pode ser compreendida como uma linguagem que agrega vozes sociais, informação e consequentemente, memória, sendo passível de ser categorizada como documento?

1.2 OBJETIVO GERAL

Este trabalho objetiva demonstrar porque o discurso cancional de protesto, composto no período da ditadura civil-militar brasileira, pode ser compreendido como um documento de memória social.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Apresentar os conceitos de Gênero do Discurso; Canção; Documento e Memória Social.
- Compreender a linguagem cancional como um gênero discursivo.
- Contextualizar historicamente o período de produção da Canção de Protesto.
- Compreender a Canção de Protesto como um documento de memória social.

1.4 JUSTIFICATIVA

A arte de um modo geral, mais especificamente a canção, faz parte da nossa sociedade desde a antiguidade, tornando-se com o tempo, mais popular.

“Reza a tradição que a música e a poesia nasceram juntas. De fato, a palavra ‘lírica’, de onde vem a expressão ‘poema lírico’, significa originalmente certo tipo de composição literária feita para ser cantada fazendo-se acompanhar por instrumento de corda, de preferência a lira” (AGUIAR, 1993, p. 10).

Sendo assim, o surgimento da canção tem influencia direta da poesia, tanto que, “[...] tradicionalmente, o poeta é chamado de ‘cantor’, assim como o poema é chamado de ‘canto’ ” (AGUIAR, 1993, p. 10). Ou seja, a canção tem como característica ser uma composição musical feita para ser cantada por uma voz humana, normalmente, conduzida por um instrumento musical e escrita sob um texto, habitualmente versos de poesia, porém não se limitando nela.

Desse modo, a canção, vista como uma linguagem pode ser utilizada para vários fins, como

[...] na própria formação de musicistas; na educação para auxiliar o desenvolvimento cognitivo em sala de aula ou para musicalização infantil; na saúde como instrumento de apoio em tratamentos diversos; como elemento histórico de registro cultural para pesquisas científicas e também para o lazer. (BARROS, 2006, f. 8).

Como visto, a linguagem está diretamente ligada a todas “[...] as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam” (BAKHTIN, 2000, p. 279), demonstrando assim sua importância como objeto de estudo. Sendo assim, a noção de linguagem e enunciado presente na canção não se limitam apenas ao lazer, mas também remetem à uma noção de interação social.

Partindo-se da hipótese de que a canção, enquanto linguagem e enunciado pode ser vista como um documento de memória social quando contextualizada, acredita-se que a mesma tem muito a acrescentar na vida dos sujeitos sociais, uma vez que a reunião desses registros com a bagagem cultural dos interlocutores proporciona uma fonte inesgotável de informação e interpretações, gerando assim outros relatos, transformando-se em uma cadeia (DODEBEI, 2001, p. 3).

Nesse sentido, as canções ditas de protesto espelhavam os sentimentos, no mínimo, revoltosos, dos brasileiros que viveram por vinte e um anos sob um regime ditatorial, com a perda de direitos sociais e políticos, ou seja, de sua democracia e liberdade. Sendo assim, a partir de uma paixão pessoal pelo assunto, essa pesquisa pretendeu através de um viés

memorialístico das canções obter um aprofundamento do conhecimento histórico do período e estimular uma reflexão sobre o papel do gênero cancional em contextos específicos.

Baseado no que foi dito, percebe-se a relevância de realizar um trabalho abordando um assunto pouco explorado no campo da Ciência da informação, como um documento de memória, com o intuito de demonstrar a importância do estudo do gênero cancional de protesto, visto aqui como um elemento histórico, cultural, e de memória social, não só para a Biblioteconomia, mas também para a sociedade brasileira em geral.

1.5 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

No tocante à estrutura do trabalho, ressalta-se que a mesma está disposta da seguinte maneira: na seção dois discorre-se sobre os conceitos de Memória Social e Documento. Está presente também uma contextualização temporal da ditadura civil-militar brasileira de 1964 até 1985. Na bibliografia que sustenta a seção destacam-se Gondar (2005), Halbwachs (2006), Dodebei (2001), Ortega e Lara (2010), Koshiba e Pereira (2007) e Reis Filho (2012; 2014).

A seção três aborda o conceito de Gênero do Discurso e compreende a canção como um gênero discursivo, abordando em sequência suas características enunciativas, polifônicas e dialógicas. Nesta seção, o principal autor utilizado foi Bakhtin (2000; 2008). A seção quatro tratou-se de conceituar o termo Canção e expor sua origem histórica, posteriormente focalizando no contexto histórico do surgimento e da produção da Canção de Protesto. Nesta seção, os principais autores utilizados foram Mariz (1980), Tatit (2004), Dourado (2008), e Tinhorão (2013).

A seção cinco trata dos procedimentos metodológicos da pesquisa, ressaltando-se que foi uma pesquisa exploratória; tendo como técnica de coleta de dados uma pesquisa bibliográfica e documental. A análise de dados se constituiu por uma abordagem qualitativa a partir da técnica de análise de conteúdo. Nesta seção, os principais autores utilizados foram Minayo (2000) e Gil (2008).

A seção seis trata da análise de cinco canções com base no aporte teórico descrito anteriormente, visando comprovar a questão da pesquisa. Nesta seção, os principais autores utilizados foram Napolitano (2004), Severiano e Mello (2005) e Gouvêa (2013). E, por fim, na última seção encontram-se as considerações finais do trabalho, onde tecem-se as últimas reflexões, visando responder a pergunta central que foi proposta ao início de todo trabalho.

2 HISTÓRIA, MEMÓRIA E DOCUMENTO

A seguir veremos três áreas interdisciplinares do conhecimento que embasam parte do referencial teórico desta pesquisa.

2.1 ANOS DE CHUMBO: A DITADURA CIVIL-MILITAR DE 1964

Ao abordar sobre o obscuro período que perdurou de 1964 até 1985¹, é preciso esclarecer a concepção de que o golpe² no Brasil não foi unicamente militar como ficou seletivamente gravado na história e consequentemente na memória dos brasileiros. Pois ao longo do processo o regime militar recebeu apoio das mais diversas parcelas da população, estando entre elas os civis, empresários e instituições. Infelizmente,

tornou-se um lugar comum chamar o regime político existente entre 1964 e 1979 de “ditadura militar”. Trata-se de um exercício de memória, em contradição com numerosas evidências e que só se mantém graças a poderosos e diferentes interesses, e também a hábitos adquiridos e à preguiça intelectual. (REIS FILHO, 2012).

Além disso, como um exercício de memória, o esquecimento é uma ferramenta muito utilizada, pois permite que não se tenha lembranças de uma época que ficou responsável pelo fim da democracia de um país e de tantos atos de violência. De fato, os militares orquestraram o golpe de 64, apesar do mesmo ser justificado como dado em nome da democracia supostamente ameaçada por uma possível “ameaça” comunista. Porém, na verdade, “perdeu-se um tipo de república na qual havia uma democracia limitada, mas em processo de ampliação. Ganhou-se uma ditadura que se radicalizaria com o tempo” (REIS FILHO, 2014, p. 12).

Para entender o golpe é necessário voltar aos fatos ocorridos anteriormente na história. Primeiramente, tivemos a renúncia, em agosto de 1961, do presidente Jânio Quadros, onde pressionado por uma grande oposição interna e externa ao seu governo, se viu tendo que renunciar, pois os opositores acreditavam que ele transformaria o Brasil em um regime análogo ao de Cuba, ou seja, socialista, devido a suas políticas. As tensões se acirraram

¹ Para alguns historiadores, o período da ditadura no Brasil terminaria em 1979 com a revogação dos Atos Institucionais e sua conseqüente “transição democrática” (REIS FILHO, 2014, p. 11).

² Diferentemente do termo Revolução no qual se caracteriza como sendo um “processo que instaura um novo ordenamento político e jurídico” o termo Golpe “constituiria pura e simplesmente um método para conquistar o poder, sem conotações políticas ou sócio-econômicas” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 546-547).

quando Jânio condecorou Ernesto “Che” Guevara³, em 1961 com uma das maiores honrarias brasileiras.

Depois da renúncia de Jânio a presidência da república, assumiria então o seu vice-presidente, João Goulart - popularmente conhecido como Jango. Porém suas ações políticas também não eram bem vistas pelos militares e pelos conservadores, pois “Jango esteve ligado às forças getulistas e parecia ser o principal herdeiro de Vargas” (KOSHIBA; PEREIRA, 2007, p. 507). Tal fato levou a uma tentativa de impedimento de sua posse, que não logrou sucesso. No entanto, ao assumir em 1961, Jango herda uma crise econômica e política dos governos anteriores. Em consequência disso, enfrentou a queda da produção e dos salários, gerando revoltas e greves por parte dos trabalhadores urbanos e rurais.

Tentando estabilizar a economia do país, Jango lança, em 1963, o Plano Trienal, onde visava reduzir a taxa de inflação e estimular o crescimento econômico, que se daria por meio de uma política de austeridade, que incluía desde restrição do crédito até o congelamento dos salários. Nesse contexto, Jango teve dificuldades de conter as massas e na expectativa de recuperar o controle lançou as chamadas “reformas de base”, que consistiam em reformas estruturais fiscais; eleitorais; agrárias, educacionais; urbanas e bancárias (KOSHIBA; PEREIRA, 2007, p. 509-510). As reformas possuíam o intuito de diminuir em pouco tempo a desigualdade social e o retorno da evolução do país.

Para divulgar essas medidas, foi realizado, por sindicalistas, um comício na estação Central do Brasil no Rio de Janeiro em 13 de março de 1964, onde Jango defendeu as reformas em curso, com grande apoio das pessoas que compareceram em massa. As repercussões do comício foram imediatamente sentidas em todo o país. Para os setores conservadores, a presença do presidente no comício era sinal de que ele tinha optado por um caminho de “subversão da ordem”, já para os civis, principalmente os de classe média, possuíam receio de perder seus privilégios frente às classes mais populares com as reformas e em resposta, ocorreu no dia 19 de março de 1964 em São Paulo, a Marcha da Família com Deus pela liberdade, levando milhares de pessoas as ruas.

É preciso recuperar a atmosfera da época, os tempos da Guerra Fria. De um lado, os EUA e o chamado mundo “livre, ocidental e cristão”. De outro, a União Soviética, Estados e partidos socialistas e comunistas. [...] Não havia espaço para meios-termos ou posições intermediárias. A luta do Bem contra o Mal. Para muitos, Jango era o Mal; a ditadura, se fosse o caso, um Bem. (REIS FILHO, 2012).

³ Ernesto Guevara de la Serna, conhecido como "Che" Guevara, foi um dos ideólogos e comandantes que lideraram a Revolução Cubana (1953-1959) que instaurou um novo regime político em Cuba.

Podemos dizer que esses acontecimentos foram o estopim para os militares e uma parcela da classe civil, em 1º abril de 1964, darem um golpe de estado e deporem o presidente João Goulart. Estando os militares no poder, uma de suas primeiras preocupações foi legitimar e legalizar suas ações políticas. “A ditadura brasileira foi obsessivamente preocupada com a formação de um arcabouço legal e jurídico que lhe desse respaldo e legitimidade. [...] No Brasil ditatorial fazia-se lei para tudo” (QUADRAT, 2006, p. 130).

Sendo assim, em 9 de Abril de 1964 foi baixado o primeiro Ato Institucional (AI-1) com validade até janeiro de 1966, dando ao governo militar o poder de alterar a constituição, cassar mandatos legislativos e suspender direitos políticos por dez anos. Além de por meio de uma votação indireta no Congresso Nacional elegerem o novo presidente, assumindo assim o general Humberto de Alencar Castelo Branco.

A resistência de parcela da população ao golpe começou a se manifestar e depois da vitória da oposição em vários estados nas eleições diretas para governadores, os militares se sentiram ameaçados. “Apesar da moderação dos governadores eleitos, a vitória foi vista pelo governo federal e pelas Forças Armadas como ameaça à continuidade da nova ordem” (RIDENTI, 2014, p. 34).

Em consequência disso, o governo endureceu e decretou o Ato Institucional de nº 2 (AI-2) em 1965. O AI-2 “[...] dava ao presidente liberdade para governar por decreto, fechar o Congresso, suspender direitos políticos e cassar mandatos. Determinava ainda eleições indiretas para a Presidência da República” (RIDENTI, 2014, p. 35). Posteriormente, tratou de abolir os vários partidos políticos existentes e instituiu o bipartidarismo, onde surgiu o partido do governo denominado de Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o intitulado Movimento Democrático Brasileiro (MDB) como oposição, surpreendendo os políticos civis que apoiaram o golpe e que achavam que seria uma ação temporária.

Lideranças civis como Carlos Lacerda, Magalhães Pinto, Ademar de Barros, Ulysses Guimarães, Juscelino Kubitschek, entre tantos outros, aceitavam ou queriam mesmo que os militares fizessem o “trabalho sujo” de prender e cassar, e depois, logo depois, fosse retomado o jogo político tradicional, marginalizadas as forças de esquerda mais radicais. Não foi isto que aconteceu. (REIS FILHO, 2012).

Medidas mais fortes não tardaram a aparecer. No final do seu mandato, Castelo Branco sancionou a Lei de Segurança Nacional, transferindo para a Justiça Militar os julgamentos de civis, limitando cada vez mais as liberdades individuais. Ademais, ele assinou em 1967 o AI-4 onde convocou o Congresso em caráter extraordinário para discutir e aprovar uma nova Constituição.

Em março do mesmo ano deu-se posse o novo presidente Arthur da Costa e Silva e com ele uma enorme leva de manifestações. Os estudantes reivindicavam contra a reforma universitária, o fechamento da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o número restrito de vagas nas universidades públicas.

Porém, o que radicalizou ainda mais a resistência ao governo foi a morte do estudante Edison Luis de Lima Souto pela polícia militar no Rio de Janeiro em 28 de março de 1968, em virtude de uma manifestação contra o fechamento de um restaurante estudantil. Logo, o enterro do estudante se transformou num fervoroso ato político, contando com a presença de cerca de 50 mil pessoas.

Depois disso, tiveram várias outras manifestações de rua e passeatas organizadas pelo movimento estudantil e outros setores da sociedade contra o governo, sendo a maior a Passeata dos 100 mil que contou com a participação dos estudantes, de artistas, músicos, representantes da igreja e intelectuais.

Por sua vez, os operários reivindicavam contra a compressão salarial, fazendo greves em vários estados, como as dos metalúrgicos em Contagem - Minas Gerais - e Osasco - São Paulo. “Já amadurecida àquela altura, mesmo que formada por segmentos sociais diferentes, a oposição parecia unida como nunca, organizando inúmeras manifestações de protesto contra o regime” (DELGADO, 2007).

A “gota d’água” foi um discurso proferido pelo então deputado Márcio Moreira Alves, contra a ditadura e a favor ao movimento estudantil. Tal discurso, obviamente, soou para os militares como uma ofensa e após abrirem processo contra o deputado e perderem, pois o mesmo possuía imunidade parlamentar, o governo entendeu que precisava agir com mais veemência, e sendo assim, instaurou em dezembro de 1968 o AI-5, considerado por muitos o mais autoritário ato institucional baixado durante o golpe. O AI-5 não teve prazo de vigência, durando até 1979, além disso, sobrepõe a própria Constituição de 1967 promulgada por eles.

O AI-5 significou a queda da legalidade imposta pelo próprio regime; dava poderes quase ilimitados ao presidente da República, por exemplo, para legislar por decreto, suspender direitos políticos dos cidadãos, cassar mandatos eletivos, suspender o habeas corpus em crime contra a segurança nacional, julgar crimes políticos em tribunais militares, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos. (RIDENTI, 2014, p. 36).

Em 1969, Costa e Silva ficou doente e teve que deixar o cargo, levando à organização, em caráter urgente, de uma Junta Militar formalizada pelo AI-12, que impôs a posse do general Emílio Garrastazu Médici como sucessor, impedindo o vice-presidente Pedro Aleixo, um civil que era contra o AI-5, de assumir o comando. O novo presidente também criou

outros Atos Institucionais, dentre eles o de nº 14 (AI-14), onde era previsto pena de morte nos casos de guerra externa, psicológica ou subversiva.

Dentre os principais centros de tortura do regime militar criados no governo Médici, pode-se citar o Departamento de Operação e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), surgido a partir da Operação Bandeirante (OBAN), formada em julho de 1969 em São Paulo, ligada ao II Exército, com o objetivo de “combater suspeitos e membros de movimentos armados clandestinos por meio da repressão direta e violenta” (KOSHIBA; PEREIRA, 2007, p. 517). A liberdade de expressão também foi afetada, com um grande nível de censura imposto a todos os meios de comunicação, peças de teatro, músicas e filmes, por exemplo.

Porém, Médici não se limitou apenas à repressão. No campo econômico, o país passou pelo chamado “Milagre Econômico”, época de elevadas taxas de crescimento.

Antonio Delfim Netto, empossado ministro da Fazenda, aproveitando as excelentes condições do mercado internacional e a capacidade ociosa do setor produtivo, colocou em prática um vigoroso programa de crescimento, com uma política econômica francamente expansionista. (LUNA; KLEIN, 2014, p. 96).

Entretanto, o “milagre” trouxe consigo graves sequelas ao país, como a concentração de renda, devido à “política salarial restritiva que impedia a transferência dos ganhos de produtividade para os trabalhadores” e um endividamento externo, devido à política de concessão de créditos, incentivos e subsídios fiscais. Além disso, essa política expansionista tornava o país mais vulnerável a possíveis alterações no cenário internacional, como constatou-se com a crise do petróleo que “em 1973, afetara sobremaneira o país, que dependia daquela forma de combustível e importava 73% do consumo” (LUNA; KLEIN, 2014, p. 96-100).

Dito isto, “O Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais coexistiam negando-se. Passados mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro” (GASPARI, 2002, n.p).

O sucessor de Médici foi, em 1974, o general Ernesto Beckmann Geisel, tendo como lema de governo uma “abertura” política, lenta, gradual e controlada, devida à perda de legitimidade que a ditadura vinha enfrentando com o passar dos anos, com as repressões, torturas e vigilâncias. No entanto, ele encontrou fortes oposições de políticos chamados de “linha-dura”.

Com a perda nas eleições parlamentares naquele ano, para o partido de oposição MDB, o governo criou a Lei Falcão, na qual impedia os candidatos de fazerem propagandas

no rádio e na televisão. “De acordo com as novas regras instituídas pela Lei Falcão (de Armando Falcão, ministro da Justiça), os candidatos podiam apenas apresentar seu currículo e nada mais. Assim, em vez de ideias e debates, somente era levado ao público a imagem dos candidatos” (KOSHIBA; PEREIRA, 2007, p. 519).

Depois da morte do jornalista Vladimir Herzog em 1975 e do metalúrgico Manoel Fiel Filho no ano seguinte nas dependências do DOI-CODI, Geisel proibiu qualquer atrocidade dentro do órgão. Porém, sua política era instável, assim em 1977, o governo baixou o chamado “Pacote de Abril”, que consistia em um pacote de medidas para assegurar o controle do governo sobre o processo político e econômico, que continha medidas como: ampliar o mandato presidencial de cinco anos para seis; impor eleição indireta de um terço do Senado; suspender a eleição direta para governador, entre outras ações, tentando desse modo evitar nova derrota eleitoral.

“A oposição seguiu minoritária no Congresso, mas o sistema bipartidário deixara de ser funcional para o regime. Àquela altura, o MDB era mais uma frente política, com várias facções internas, que um partido” (RIDENTI, 2014, p. 39).

Em 1978, o governo revogou o AI-5, por meio de uma emenda constitucional possibilitando uma relativa liberdade e o fim do controle da imprensa, A Lei de Segurança Nacional foi abrandada, as penas de morte e prisão perpétua foram abolidas e o direito de habeas corpus foi restabelecido. Porém, com a crise internacional do petróleo em 1979, no final de seu governo, o Brasil entrou em uma grande recessão econômica, aumentando as greves e protestos pelo país.

De 1979 a 1985 foi o mandato do último presidente general da república, dando continuidade a política de “abertura”. Assim João Batista Figueiredo instituiu em 1979 uma reforma política, no qual dentre as medidas constava um projeto de anistia restrita e parcial, diferentemente das demandas dos movimentos a favor da anistia, como o Movimento Feminino Pela Anistia (MFPA), liderado por Therezinha Zerbini em 1975 e o Comitê Brasileiro de Anistia (CBA) em 1978. O governo concedeu uma anistia limitada, na qual, apresentava restrições à absolvição dos civis, mas favorecia os torturadores, através do perdão aos crimes praticados para combater os chamados “subversivos”.

Na mesma reforma, o governo extinguiu o bipartidarismo e permitiu à volta do pluripartidarismo, desde que os novos partidos contivessem a palavra “partido” no nome. A intenção era despopularizar a sigla do MDB e dividir a oposição, já que “até aquela data, os partidos tinham em geral três letras como sigla e temia-se que uma sigla mais longa dificultasse a memorização do eleitor.” (KOSHIBA; PEREIRA, 2007, p. 520). Desta forma, a

Arena se transformaria no Partido Democrático Social (PDS) e o MDB em Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), além do surgimento e ressurgimento de outros partidos extintos.

Como esperado, todo esse processo de abertura política não foi facilmente aceito pelos militares mais conservadores que decidiram adotar medidas que podem ser classificadas como terroristas, com bombas sendo colocadas em locais públicos como bancas de jornal. O atentado mais sério ocorreu em 30 de Abril de 1981 durante um evento no Riocentro, porém o plano não deu certo e uma das bombas explodiu dentro de um carro ocupado pelo sargento, Guilherme Pereira do Rosário, que morreu e pelo capitão, Wilson Dias Machado que ficou gravemente ferido, diante da evidência de que o ato terrorista havia sido cometido por militares, um inquérito foi aberto pelo Exército, porém tempo depois o inquérito acabou arquivado (KUSHNIR, 2009).

A oposição ao regime tornava-se generalizada em 1983, quando nascia o movimento em favor de eleições diretas para a Presidência da República. “Em 1984, esse movimento, denominado ‘Diretas já!’, reuniu 500 mil pessoas em comício no Rio de Janeiro e 1 milhão de pessoas em São Paulo” (KOSHIBA; PEREIRA, 2007, p. 521).

Apesar da forte mobilização a emenda não foi aprovada pela Câmara dos deputados. Sendo assim, a eleição para presidência deu-se por via indireta, em 1985, com vitória do civil Tancredo Neves que não chegou a tomar posse, pois adoeceu antes da cerimônia, assumindo o seu vice, José Sarney, terminando formalmente a ditadura civil-militar no Brasil.

2.2 MEMÓRIA SOCIAL

A definição do conceito de memória social não é de fácil explicação, pois, como atesta Gondar (2005), ele é móvel e encontra-se em construção, porém, não sendo essa uma característica negativa, mas um dos grandes desafios conceitual, ético e político encontrados no campo. Tentando enfrentar esse desafio, Gondar (2005) propôs quatro proposições sobre o conceito de memória social que nos ajudará na definição conceitual de tal termo.

A primeira delas é a característica transdisciplinar da memória social, sendo essa a sua capacidade de ser abordada por diversas disciplinas, dos mais variados campos do saber, como exemplo a filosofia, psicologia, lingüística, neurociência, etc, ou seja, ela pode ser trabalhada na interseção de vários pontos de vistas, e são esses pontos de vistas que ajudam na formação da noção do conceito de memória social, pois, “um conceito é uma tentativa de

responder a um feixe de problemas que se constitui, de maneira contingente, em um determinado momento” (GONDAR, 2005, p. 13).

Desta maneira, o conceito de memória social, como objeto de pesquisa, não pertence a nenhuma área tradicionalmente existente, e como os problemas e questionamentos não pararão de surgir, o conceito de memória social pode ser entendido como um processo, como veremos posteriormente.

Outra característica que abarca o conceito de memória social é seu caráter ético e político, pois, ao levarmos em considerações os estudos teóricos de um determinado autor sobre outro, por exemplo, estamos nos posicionando ética e politicamente, pois cada concepção nos levará a pensamentos e caminhos diferentes na definição do conceito (GONDAR, 2005, p. 16).

Como terceira proposição, temos que a memória é uma construção processual, visto que o conceito de memória social não foi uma concepção que surgiu pronta em determinada época histórica, e sim que foi se construindo processualmente no decorrer dela. Como exemplo, na era de Platão e sua doutrina da reminiscência, a memória era vista como divina, diferentemente da outra significação teórica surgida após o século XIX com o surgimento do campo das Ciências Sociais, no qual o homem se torna objeto de estudo, e posteriormente, com o passar dos anos vários autores de campos específicos elaboraram diferentes concepções de memória, sendo que cada vez mais, esses campos travaram diálogo (GONDAR, 2005, p. 19).

Como última preposição temos que a memória não se reduz à representação, com isso Gondar (2005) quis dizer que não podemos delimitar o conceito de memória social como mera representação do social, pois, a memória social não é um conceito engessado, e as representações sociais são os resultados cristalizados das mais diversas forças sociais que agem durante o processo de produção de memória. Eventualmente, porém, “confunde-se aquilo que elas produzem - as representações coletivas e sociais - com o próprio processo de que essas representações resultam”. Posto isso, a memória é muito mais que representação, já que “as representações são apenas o referente estático do que se encontra em constante movimento” (GONDAR, 2005, p. 23).

Vale lembrar, porém, que “conceber a memória como processo não significa excluir dele as representações coletivas, mas, de fato, nele incluir a invenção e a produção do novo.” Visto que, “ao reduzi-la a qualquer uma dessas dimensões, perderíamos a riqueza do conceito” (GONDAR, 2005, p. 26).

Já na perspectiva do sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006), o conceito de memória se constitui de uma forma coletiva. Embora tenhamos escolhido o termo memória social, acreditamos, porém, na sua aproximação ao conceito de memória coletiva defendida por Halbwachs.

Pois, as memórias de um indivíduo nunca são somente dele, já que tal indivíduo é produto de um grupo, “ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Apesar de termos nossas memórias individuais e acharmos que são só nossas, a memória coletiva sobressai a ela, já que nossas memórias apresentam e se formam, muitas das vezes, a partir de memórias de outras pessoas, outros grupos.

Para tanto, Halbwachs (2006, p. 31) nos conta que ao fazer uma viagem para Londres, pode perceber que não fazia a viagem sozinho, quando diz que “eu passeava na cidade com Dickens”. Com isso, ele quis dizer que muitas impressões vistas durante a viagem o faziam lembrar do romance que leu em sua infância, no qual o autor também esteve presente nos mesmo lugares. Por conseguinte, estavam compartilhando das mesmas lembranças, embora estivessem em épocas diferentes, já que, não é preciso testemunhos no sentido literal, para que uma lembrança seja confirmada ou recordada.

No entanto, as lembranças de um grupo, por forças das circunstâncias, estão limitadas à duração desse grupo. Pois, o grau de envolvimento das pessoas influencia o quanto de lembranças elas irão recordar do grupo em questão. Nossas ideias, valores e costumes, em geral, são compartilhados, construindo assim nossa memória essencialmente coletiva. Porém, há uma relação peculiar entre a memória individual e a memória coletiva, visto que, segundo Halbwachs (2006, p. 39):

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstituída sobre uma base comum.

Ou seja, embora nossas memórias sejam coletivas, precisamos de um memória em comum com o grupo no qual estamos inseridos. Assim como também não nos lembramos da nossa primeira infância porque ainda não estamos ligados a nenhuma base enquanto não nos tornamos um ser social, ou seja, construído histórica e socialmente.

Podemos compreender esse pensamento se levarmos em consideração que Halbwachs era um estudioso durkheimiano e dele se inspirou. Durkheim (2011) dizia que o indivíduo é um "ser social" e por isso, vive em sociedade, e logo suas memórias são coletivas e geradas

por representações coletivas. Émile Durkheim é considerado um dos primeiros teóricos que abordam o conceito de sociologia como ciência.

2.3 A NOÇÃO DE DOCUMENTO

O conceito de documento abordado neste trabalho condiz à noção trazida por Ortega e Lara (2010), na qual, a noção de documento está relacionada à informatividade do objeto à medida que este revela o caráter social e simbólico da informação e, por conseguinte, dos ambientes e das situações concretas de uso e por Dodebei (2001), no qual a ideia de documento está relacionada à memória social.

Considerado um dos primeiros documentalistas, Paul Otlet em sua obra intitulada *Traité de Documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique* de 1934, define o que é o documento. Para Otlet (1996, p. 43, apud ORTEGA; LARA, 2010, p. 2), livro e documento constituem “um suporte de uma certa matéria e dimensão [...] em que se incluem signos representativos de certos dados intelectuais”.

Ou seja, a palavra livro é um termo genérico que engloba os manuscritos e impressos de toda espécie. Dito isto, a proposta de Otlet parte da ideia de um termo genérico (biblôn ou bibliograma ou documento) que estenderia a todos os tipos, de volumes, folhetos, a discos e filmes, por exemplo. Para ele a unidade intelectual seria o pensamento e o livro um meio de produzir utilidades intelectuais (OTLET, 1996, p. 43-44 e 46 apud ORTEGA; LARA, 2010, p. 3).

Suzanne Briet é considerada um das principais continuadoras de Otlet, e define documento segundo a UFOD (*Union Française des Organismes de Documentation*), adotada em 1935, no qual, documento é visto como “toda base de conhecimento fixada materialmente, suscetível de ser utilizada para consulta, estudo ou prova”. Além dessa, Briet (1951) propôs outra definição que julgou ser mais atual e abstrata, no qual o documento é “todo signo indicial (ou índice) concreto ou simbólico, preservado ou registrado para fins de representação, de reconstrução ou de prova de um fenômeno físico ou intelectual” (ORTEGA; LARA, 2010, p. 4).

No entanto a abordagem que se destacou na pesquisa de Briet sobre o conceito de documento, foi a noção do que poderia vir a ser um documento. Para exemplificar, ela expoe um caso de um antílope africano de uma espécie nova, que torna-se assim interesse de estudo para várias instituições de pesquisa, sendo assim, o animal é levado para o zoológico e lá ele é catalogado, quando o animal morre é dissecado e conservado em um museu, utilizado mais

tarde para uma exposição, passando assim a ser registrado em documentos impressos, além de outros suportes, os quais compõem bibliotecas e catálogos (BRIET, 1951, p. 7-8 apud ORTEGA; LARA, 2010, p. 4).

Ou seja, para Briet, “o antílope catalogado é um documento inicial, os outros são documentos secundários ou derivados”, verifica-se, assim, “que para autora, os documentos iniciais não são apenas os documentos textuais convencionais” (ORTEGA; LARA, 2010, p. 4). Dito isto, pode-se entender que a noção de documento propostas por Otlet e Briet já trazia a noção do valor informativo presente no documento, considerando esse um “objeto” para além do textual.

Dodebei (2001, p. 59) também enxerga o conceito de documento para além do inegável documento transcrito, segundo a autora, monumentos naturais, o espaço terrestre, a música, entre outros, podem também ser considerados documentos. Ela esclarece que existe uma diferença conceitual entre um objeto qualquer para um documento. Essa diferença apresenta-se dependendo da categoria na qual eles são observados.

Logo, os atributos informação e suporte físico ou forma e conteúdo, conceitos apresentados por consenso por algumas áreas do conhecimento como a Biblioteconomia para definir o que é documento, não são suficientes para diferenciar os documentos de objetos, pois os dois atributos coexistem, tanto no objeto como no documento dependendo da categoria que se encontram no espaço-tempo.

O entendimento do conceito de documento está mais relacionado ao conceito de memória social, pois, a memória é a manutenção de qualquer recorte de ações vividas por uma sociedade a fim de que possamos preservar aquele momento social. Sendo assim, segundo a autora, a memória social é retida por meio das representações que processamos tanto na esfera pessoal quanto na esfera pública.

Ou seja, ao falarmos em memória estamos falando também de representações, mesmo que tal conceito não se restrinja somente a isso. A representação pode ser entendida tanto na forma “da reprodução, como é o caso da duplicação de textos, sons e imagens [...]”, como na representação obtida por “isolamento de um objeto, por exemplo, um espécime único” (DODEBEI, 2001, p. 60).

Porém, os espaços da memória são sempre móveis, pois, “a dinâmica do processo social absorve e transforma, continuamente, não só as ações como as reproduções” (DODEBEI, 2001, p. 60). Isto é, a representação das ações sociais já significa, por si só, uma primeira seleção para a formação das memórias e, de certa forma, essas memórias podem se transformar em documento do social.

Sendo assim, há “varias leituras possíveis para um mesmo objeto, dependendo da interação existente entre o objeto e o sujeito, das condições pessoais na teia dos processos sociais, ou da tábua de sustentação das interpretações” (DODEBEI, 2001, p. 63). Dito isto, existe uma interlocução entre documento e o público ou usuário. E para isso, o documento deve ser compreendido como um “constructo” que reúna as preposições de:

Unicidade - Os documentos que são os objetos de estudo da memória social não são diferenciados em sua essência, ou seja, não se agrupam em categorias específicas, tal como os exemplos tradicionais: o livro para bibliotecas, o objeto tridimensional para museus e o manuscrito para arquivos. *Virtualidade* - A atribuição de predicáveis ao objeto submetido ao observador dentro das dimensões espaço-tempo é seletiva, o que proporcionará, arbitrariamente, uma classificação desse objeto. *Significação* - A transformação dos objetos do cotidiano em documentos é intencional, constituindo estes uma categoria temporária e circunstancial. (DODEBEI, 2001, p. 63).

Podemos concluir, que “no âmbito da cultura e das instituições de memória, não existe memória sem documentos, uma vez que estes só se revelam a partir de escolhas circunstanciais da sociedade que cria objetos” (DODEBEI, 2001, p. 63). Ou seja, dizer que tudo é documento é renegar a sua compreensão e dizer que documento não existe é invalidar uma das possibilidades de preservação da memória.

Portanto, à noção trazida por Dodebei (2001) e Ortega e Lara (2010) sobre documento se complementam à medida que ambas enxergam o documento para além do indubitável documento transcrito, sendo esse um objeto constituinte do social e logo possuidor de uma memória social e com uma informatividade necessária no sentido de uma interlocução existente entre documento e o público.

3 O GÊNERO DO DISCURSO

Para entender o processo discursivo, levaremos em consideração os estudos do pensador russo Mikhail Bakhtin (2000; 2008) que define essencialmente três conceitos: enunciado, polifonia e dialogismo, conceitos esses que ajudarão na compreensão da construção discursiva, através da memória, já que sem ela a produção e reprodução de qualquer discurso seria impossível.

A atividade humana, por mais variada que seja, em todas as esferas, estará pautada pela utilização da linguagem, e essa utilização se dá na forma de enunciados (orais e escritos), emanados pelos integrantes dessas diversas esferas, de forma concreta e única (BAKHTIN, 2000, p. 279). Por isso, a partir deles é possível perceber a reflexão dos mais variados grupos através da linguagem utilizada por eles, podendo concluir então que o processo discursivo para o autor se dá por uma forma social.

Dito isto, o enunciado, quando proferido, possui como uma de suas características, ser sempre único. Porém, devemos compreender que ele será sempre uma “resposta” a enunciados anteriores, pois sem eles, não teríamos como produzir novos enunciados.

E cada enunciado gerará outros sucessivamente, pois o ouvinte não seria um sujeito passivo no discurso, uma vez que ele “recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa” (BAKHTIN, 2000, p. 290). Ou seja, o receptor poderá interagir com o enunciador, concordando ou discordando dele, por exemplo. Dessa forma o ouvinte também torna-se locutor e assim sucessivamente.

Além disso, diferentemente das orações onde é necessário demonstrar a partir dos sinais de pontuação onde começa e termina uma frase, nos enunciados isso não é necessário, pois, eles possuiriam “fronteiras claramente delimitadas” que se dão na alternância dos locutores, desse modo, “o locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro” (BAKHTIN, 2000, p. 293-294).

Porém, para que essa interação entre os indivíduos ocorra é necessário o que Bakhtin (2008) compreende como as diversas “vozes” sociais presente nos enunciados ditos anteriormente a nós, no qual, formam nossa memória discursiva social. A essas “vozes” Bakhtin (2008) chamou de polifonia do discurso.

“Essas diferentes e diversas vozes de outros serão a ‘base’ que o sujeito utiliza para elaboração de enunciados proferidos no presente. Essas vozes serão retomadas e reestruturadas de acordo com o contexto do atual processo comunicativo [...]” (COSTA, 2007,

f. 64). Ou seja, polifonia seria a multiplicidade de vozes presente em um enunciado e que formariam nossa memória discursiva (BAKHTIN, 2008).

Contudo, essas diversas vozes não estariam ou seriam apresentadas e formadas dentro do enunciado de forma harmônica, pois, na verdade, existe um constante embate entre os diversos pontos de vistas presentes nelas. A essa característica, Bakhtin (2008) denominou dialogismo.

Por conseguinte, “todo discurso se construiria de modo polifônico e dialógico a partir da interlocução de enunciados que sofrem – assim como provocam – interferência das condições sócio-históricas” (COSTA, 2007, f. 64).

Em vista disso, os gêneros discursivos seriam estruturas composicionais de suma importância para que o processo enunciativo acontecesse de forma organizada e satisfatória entre os sujeitos, já que seriam como formas estáveis de enunciados. Pois,

se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível. (BAKHTIN, 2000, p. 301).

Do mesmo modo que existem várias esferas sociais e conseqüentemente vários níveis de interações verbais, existem uma mesma quantidade de gênero do discurso, ligados a essas variadas esferas. Em decorrência disso, Bakhtin (2000, p. 381), os classificou em dois diferentes níveis: os gêneros primários (simples) e os gêneros secundários (complexos).

Os primeiros sendo derivados de uma comunicação verbal espontânea, como é o caso das cartas e bilhetes, por exemplo, e o segundo como sendo derivado de uma “comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída”, como é o caso dos discursos romanescos, teatrais e ideológicos. Assim sendo, os gêneros secundários, durante o seu processo de formação, podem abarcar os gêneros primários e esses passam a fazer parte da realidade enunciativa do gênero secundário, porém ambos não deixam de ser enunciados.

Bakhtin (2000, p. 283) relaciona ainda os enunciados e os gêneros discursivos diretamente à estilística, a partir do momento em que, para ele, o enunciado seria sempre individual, logo, reproduz sempre o estilo individual de quem o compõe, embora, seguindo as “regras” do gênero ao qual pertence.

Desta forma, o gênero discursivo artístico literário seria o que mais permite que o sujeito se expresse, já que são menos padronizados, como é o caso das canções, compostas por textos em forma de versos, produzida por um eu lírico que a partir de seus enunciados expõe seus pontos de vistas, emoções, e sua relação com o exterior, de um modo em geral.

3.1 CANÇÃO: UM GÊNERO DISCURSIVO

Para os lingüistas do século XIX, a função primeira da linguagem, associada a sua essência, passa a ser a formadora do pensamento, independente do seu papel de comunicação, ainda que o homem tivesse que estar sempre sozinho. No entanto, “a língua se deduz da necessidade do homem de expressar-se, de exteriorizar-se”. Visto que, “toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor” (BAKHTIN, 2000, p. 289-290).

Entendendo que uma canção é uma obra de um determinado autor, elas são por sua natureza, unidades da comunicação e possuem características internas particulares, pois o autor expõe sua individualidade, seu ponto de vista sobre o mundo, ao compor sua obra. Para Bakhtin (2000, p. 298),

Esse cunho de individualidade aposto à obra é justamente o que cria as fronteiras internas específicas que, no processo da comunicação verbal, a distinguem das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural – as obras dos antecessores, nas quais o autor se apoia, as obras de igual tendência, as obras de tendências opostas, com as quais o autor luta, etc..

Assim, como as réplicas do diálogo, as canções também visam à resposta do outro (dos outros), e para isso admitem todas as espécies de formas: “busca exercer uma influência didática sobre o leito, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc...”, ou seja, as canções se relacionam com outras “obras-enunciados”, e são como um “elo na cadeia da comunicação verbal”, pois também é através delas que o processo de comunicação acontece (BAKHTIN, 2000, p. 298).

Porém, para elaborar qualquer enunciado precisamos de uma base memorialística formada pelos enunciados pronunciados anteriormente a nós, já que “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados”, compreendidas aqui como as “vozes” (polifônicas) de outros discursos que serão recuperados e reformulados de acordo com as circunstâncias (BAKHTIN, 2000, p. 291).

Sendo assim, os enunciados de uma forma geral, se caracterizam acima de tudo pelo conteúdo do sentido, característica essa que permite uma grande expressividade do locutor, e por isso, “um enunciado absolutamente neutro é impossível” (BAKHTIN, 2000, p. 308). Além disso, ao se expressar, o enunciado do autor, em menor ou maior grau também mantém relação com os enunciados do outro. “Desse modo, o discurso do outro possui uma expressão dupla: a sua própria, ou seja, a do outro, e a do enunciado que acolhe” (BAKHTIN, 2000, p. 318).

Concluindo assim que ter um destinatário é uma especificidade constitutiva do enunciado, sem a qual não existe e não existiria o enunciado, consequentemente, todo discurso é polifônico e dialógico (BAKHTIN, 2000, p. 325). No entanto,

Um dos significados da palavra *diálogo* é o que remete à “solução de conflitos”, “entendimento”, “promoção de consenso”; no entanto, o dialogismo é tanto convergência, quanto divergência; é tanto acordo, quanto desacordo; é tanto adesão, quanto recusa; é tanto complemento, quanto embate. (FARACO, 2003, p. 66 apud FIORIN, 2006, p. 170).

Ou seja, uma relação dialógica também pode se constituir a partir de um ponto de tensão entre os discursos. Como é o caso das canções de protesto, produzidas na ditadura civil-militar no Brasil, no qual os discursos dos autores nessa época eram contra o discurso ditatorial vigente por aqueles que detinham o poder.

Conclui-se que, “o querer dizer do locutor se realiza acima e tudo na escolha de um *gênero do discurso*. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido)”. Desta forma, “o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e a sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado” (BAKHTIN, 2000, p. 301).

3.2 A ORIGEM DA CANÇÃO

Ao definirmos o conceito de canção temos que, primeiramente, diferenciá-la da definição de música, pois frequentemente ambas são confundidas. Segundo o Dicionário de termos e expressões da música de Dourado (2008, p. 66), o termo canção: “genericamente, refere-se à música breve para canto acompanhado por instrumento, grupo ou mesmo desacompanhada”, ou seja, canção impreterivelmente precisa ser cantada por uma voz humana. Já o conceito de música de acordo com Dourado (2008, p. 214), consiste como sendo “uma arte de imprimir ideias por meio dos sons”.

Ratificando o que foi dito anteriormente, Vieira (1899, p. 361), conceitua música como sendo a “arte de combinar os sons – segundo a definição mais generalizada”. Porém, o autor menciona que a palavra música não existia entre os gregos o sentido restrito que lhe é atribuído hoje, pois equivalia aproximadamente aos estudos das Artes lecionadas nas universidades antigas. O conceito de canção evoluiu muito através da história. Sua origem alude até a mais remota antiguidade. Segundo Vieira (1899, p. 115, tradução nossa), canção é um:

pequeno poema dividido em coplas ou estrofes ao qual se aplica uma ária⁴ simples, fácil de aprender e de memorizar. A canção é originária da França; nasceu nesse país, por volta do século VIII, e sua importância tem durado até hoje. A mais célebre canção da idade média foi a Canção de Rolando⁵, que os soldados entoavam quando iam para a guerra.

Vasco Mariz (1980, p. 26) afirma que o conceito de canção “[...] teria começado por uma forma especial de onomatopéia. Quando a civilização grega engatinhava ainda e não existia a escrita, cantava-se em honra dos deuses [...]”. Já, conforme Dourado (2004, p. 66), a canção surgiu, provavelmente, por volta do século XII e especialmente a partir do século XIV, quando consolidou-se na Itália e na França diversas formas de canção com acompanhamento instrumental.

Existem vários tipos de canções, conforme evidencia Mariz (1980, p. 27), “a canção pode ser considerada como o núcleo de todas as formas musicais”, dificultando assim sua classificação, pois temos a canção:

- *De dança* (quando primitivamente, cantava-se e bailava-se ao mesmo tempo);
- *De ninar* (uma das mais antigas formas de canção, muito associada ao afeto dos pais);
- *De gesta* (onde se narravam feitos heroicos ou legendários);
- *De jogar* (feita para acompanhar movimentos rítmicos de jogos);
- *De mesa ou sobremesa* (bastante comum entre os gregos e revivida na França e na Inglaterra no século XVI);
- *De trabalho* (“servia para acompanhar e mesmo aliviar o fardo da execução de trabalho pesado, tanto na colheita de algodão pelos escravos do Sul dos EUA quanto nas pedreiras e obras de construção de ferrovias no Brasil”) (DOURADO, 2004, p. 66);
- *Festiva* (especialmente cantadas em determinadas festividades anuais);
- *Infantis* (cantos de roda, por exemplo);
- *Artística* (erudita⁶, em forma de *lied*⁷ ou não, nacionalista ou não);

⁴ Segundo Dourado (2004, p. 29), é uma “canção isolada ou partes de obras mais complexas [...], nos primórdios, designava canções e melodias simples, mas com o passar do tempo passou a identificar partes de maior complexidade [...]”.

⁵ Trata-se de um poema épico composto no século XI em francês antigo, sendo a mais antiga das canções de gesta (narravam feitos heróicos ou legendários) escritas em uma língua românica. O poema narra o fim heroico do conde Rolando, sobrinho de Carlos Magno, rei dos Francos, que padece junto aos seus homens na batalha de Roncesvales, travada contra os sarracenos.

⁶ Música erudita é o mesmo que música clássica. Segundo Dourado (2008, p. 215), é “basicamente a música chamada ‘séria’, erudita, culta, executada fora do contexto popular ou folclórico”.

⁷ Segundo Dourado (2008, p. 184), *lied* significa de maneira genérica, canção.

- *Popular* (“[...] composta por autor conhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por todas as camadas de uma coletividade”) (MARIZ, 1980, p. 181), entre muitas outras.

Ou seja, se tratássemos canção como música, perderíamos as especificidades inerentes ao gênero. Segundo Marcos Napolitano (2002, p. 8 apud LIMA, 2010, p. 5), “chegamos a um ponto em que não podemos mais reproduzir certos vícios como analisar letra separada da música, contexto separado da obra, autor da sociedade e estética da ideologia”, logo, não podemos esquecer de pensá-las como um complemento. Reiterando o exposto anteriormente, Oliveira (2002, p. 31), afirma “que a principal característica da canção encontra-se na fusão de letra e melodia, nenhuma das duas exercendo função subalterna”. Portanto, chamar a canção de Canção, contribui para o esclarecimento desse gênero discursivo artístico tão ricamente composto.

3.3 A CANÇÃO DE PROTESTO

No final da década de 1950, no Rio de Janeiro, no governo do presidente Juscelino Kubitschek e seu sonho de modernização do Brasil, surgia um grupo de jovens cantores, de classe média, da zona sul carioca que não se identificavam com o Samba⁸ que se tornava uma marca nacional e “[...] cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz⁹ [...]”. (TINHORÃO, 2013, p. 326 -327).

Pois, na época, o jazz norte-americano contagiava os jovens músicos brasileiros, no entanto, ao invés de copiarem o estilo americano, os músicos apoderaram-se do timbre da música negra dos Estados Unidos e transformaram-na na Bossa Nova¹⁰ brasileira (GRIMM, 2012, f. 29). Dentre os seus criadores, tivemos Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto.

⁸ Refere-se “no Brasil, dança e música em compasso binário e ritmo sincopado com forte influência africana que evoluiu do *Maxixe* e de danças angolanas e congolenses. [...] Em função das inúmeras combinações do samba com outros ritmos e tendências, surgiram gêneros como o samba-canção, o samba-choro, a bossa-nova [...]” (DOURADO, 2008, p. 291).

⁹ “Gênero criado pelos negros norte-americanos, derivado do *Blues* cunhado na tradição dos escravos, mesclado a elementos da tradição européia. [...] O jazz surgiu nos cabarés da Nova Orleans do final do século XIX [...]” (DOURADO, 2008, p. 171, 172).

¹⁰ O termo Bossa significa charme, humor, e surgiu com Noel Rosa, já nos anos 1930 como gíria. (DOURADO, 2008, p. 55).

Se o final da década de 1950 no Brasil foi um construto de euforia tanto na política quanto na música, a década de 1960 iniciou-se expondo os resultados negativos do ímpeto progressista de Juscelino.

No início da década de 60 a realidade da política desenvolvimentista do governo Kubitschek se revelava incapaz de absorver em seu quadro econômico totalidade dos novos profissionais de nível superior gerados pelas universidades, a falta de perspectiva de ascensão levou os estudantes a uma atitude de participação crítica da realidade, que os acabou conduzindo inapelavelmente para o campo da política. (TINHORÃO, 2013, p. 330).

Assim, a Bossa Nova Engajada, entendida como aquilo que já não era Bossa Nova, surgiu com uma nova proposta em relação à linha intimista das canções da Bossa Nova, com seus temas sobre por do sol, praia e felicidade. Ela surgiu trazendo um projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata, preocupando-se em falar sobre a vida cotidiana, caracterizando-se assim por uma intencionalidade informativa e participante (GALVÃO, 1976, p. 93-94).

Em outras palavras, pode-se dizer que a Bossa Nova apresentou duas fases distintas. “Inicialmente, para se firmar no cenário mundial brasileiro distanciou-se das origens da música popular e, em seguida, para se defender dos rótulos de música alienada e música para exportação, resgatou as tradições populares [...]” (GARCIA, 2007, p. 62).

Com essa ideologia, em 1961 foi criado o primeiro Centro Popular de cultura (CPC), no Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais ligado à União Nacional de Estudantes (UNE) formados por Oduvaldo Vianna Filho, pelo cineasta Leon Hirzman e pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, com o objetivo de criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”, os artistas e intelectuais do CPC acreditavam e firmavam também que “ ‘fora da arte política não há arte popular’, acrescentando que era dever do homem brasileiro ‘entender urgentemente o mundo em que vive’ para ‘romper os limites da presente situação material opressora’ ” (KORNIS, 2015). Porém,

O CPC da UNE só contava com artistas e músicas formados exatamente na fase da maior influência de valores não brasileiros, os estudantes chegaram a um momento de contradição cultural, ao tentarem falar ao povo com uma linguagem musical que ele não entendia, e à qual não se identificava. (TINHORÃO, 2013, p. 332).

Em vista disso, uma parcela de cantores da bossa nova passaram a procurar uma aproximação com o “povo”. Como é o caso da cantora Nara Leão, que se aliou ao sambista e cantor Zé Ketí e João do Vale, cantor maranhense que ficou conhecido pela autoria em parceria com José Candido da canção Carcará que lançou Maria Bethânia como cantora, para a realização do show “*Opinião*”, em 1964, no início da ditadura no Brasil.

O espetáculo tinha a intenção de expressar à problemática social do país e a resistência dos oprimidos a nova ordem (TATIT, 2004, p. 52). Para muitos a Canção de Protesto¹¹ teve seu início com esse ou junto desse espetáculo. Desta forma, à medida que o governo se fechava, cada vez mais autoritário e violento, mais o movimento de oposição ao regime se fortalecia.

O engajamento da musica de protesto contava com o respaldo da intensa luta dos estudantes, cuja organização, ainda livre de intervenção das autoridades (que já havia paralisado os sindicatos de classes), desencadearia quase todas as formas de contestação que tomaram conta do país [...]. (TATIT, 2004, p. 55).

Além disso, o movimento contou com o surgimento dos Festivais de Música Popular Brasileira, transmitidas e organizadas por algumas emissoras de TV na década de 1960 e 1970. “Esses festivais cumpriram (e ainda o fazem na atualidade) a função de revelar intérpretes, compositores e instrumentistas ao grande público” (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2016). A partir desses festivais as canções de protesto alcançaram uma grande parcela da população, assumindo um importante papel na música brasileira. Diante do cenário político-social de repressão e censura, “os palcos estavam se transformando paulatinamente em palanques, e as canções, em discurso de protesto” (GRIMM, 2012, f. 37).

A platéia dos festivais, formada em sua maioria pela juventude estudantil, estava sincronizada com aquele movimento musical que falava da realidade social brasileira. Tão sincronizada que, ao menor sinal, era capaz de decodificar, nas letras e músicas, aquela realidade de insatisfação com a ditadura militar e com a impossibilidade de expressar suas idéias. (MELLO, 2003, p. 221).

Logo, as Canções de Protesto, acima de tudo, concretizaram um discurso no qual o fundamental era transmitir o recado, a reivindicação. O descontentamento contra a realidade político-social nacional vigente no período ditatorial brasileiro não só foi legítimo como transformador, pois, procuraram ultrapassar a função de entretenimento para alçar a função de instrumento de conscientização política e, se possível, de tomada de poder e de transformação social. Porém, vale ressaltar que desde o início do século, os compositores fazem canções criticando a realidade social brasileira.

¹¹ Entendemos como Canção Engajada, as canções produzidas no início da década 1960 por uma parcela da Bossa Nova, sob influência do CPC da UNE. E como Canção de Protestos, as canções produzidas no meado da década de 1960, com o regime militar instaurado.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Com base nos objetivos apresentados o nível de pesquisa utilizado será o exploratório, pois segundo Gil (2008, p. 27), a pesquisa exploratória “têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores”, além de serem utilizadas especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado. Sendo o produto final deste processo um problema mais esclarecido e passível de investigação mediante métodos mais sistematizados (GIL, 2008, p. 27).

4.1 CAMPO DA PESQUISA

O campo de estudo deste trabalho foram as canções de cunho político/social, com grande importância na história do Brasil não só musicalmente, mas política e socialmente, produzidas na época da ditadura civil-militar, entre as décadas de 60 e 70, conhecidas como Canção de Protesto. Esse estilo de canção foi escolhido por representar um momento de grande expressão e reação social contra o governo, através da ótica dos compositores que, assim como a população em geral, também tiveram os seus direitos cerceados.

4.2 POPULAÇÃO E AMOSTRA

A população desse trabalho é composta pelo gênero Música Popular Brasileira (MPB), enquanto que nossa amostra, pelas canções do subgênero Canções de Protesto. Como técnica de amostragem optou-se por utilizar por tipicidade ou intencional, que “consiste em selecionar um subgrupo da população que, com base nas informações disponíveis, possa ser considerado representativo de toda a população” (GIL, 2008, p. 94).

4.3 TÉCNICAS DE COLETA E ANÁLISE DE DADOS

Os métodos de coletas de dados utilizadas nesta pesquisa foram a bibliográfica conjuntamente a uma pesquisa documental. A pesquisa bibliográfica

[...] é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos [...]. Parte dos estudos exploratórios podem ser definidos como pesquisas bibliográficas, assim

como certo número de pesquisas desenvolvidas a partir da técnica de análise de conteúdo. (GIL, 2008, p. 50).

Além do material bibliográfico responsável pelo desenvolvimento do referencial teórico do trabalho que estabelece um diálogo reflexivo entre os conceitos e o objeto de pesquisa, utilizamos também letras de canções. Dito isto, foi aplicada concomitantemente uma pesquisa documental, pois “para fins de pesquisa científica são considerados documentos não apenas os escritos utilizados para esclarecer determinada coisa, mas qualquer objeto que possa contribuir para a investigação de determinado fato ou fenômeno” (GIL, 2008, p. 147).

A análise de dados da pesquisa teve uma abordagem qualitativa a partir da técnica de análise de conteúdo. Segundo Minayo (2000, p. 74), uma das funções dessa técnica diz respeito “à descoberta do que está por trás dos conteúdos manifestos”, onde leva-se em consideração o que está sendo comunicado, além das aparências.

Diante disso, “podemos optar por vários tipos de *unidades de registro* para analisarmos o conteúdo de uma mensagem. Essas unidades se referem aos elementos obtidos através da decomposição do conjunto da mensagem”. Ou seja, “podemos utilizar a palavra como uma unidade, trabalhando com todas as palavras de um texto ou com apenas algumas que são destacadas de acordo com a finalidade do estudo”, assim como as frases e orações. (MINAYO, 2000, p. 75).

5 DESVENDANDO AS CANÇÕES

A seguir serão apresentadas cinco canções de protestos escolhidas para compor o campo de análise. Tais canções foram escolhidas por conterem marcas explícitas de relações enunciativas polifônicas e dialógicas com o período escolhido. São elas: “Para não dizer que não falei das flores” (1968); “Aquele Abraço” (1969); “Apesar de você” (1970); “Cálice” (1973) e “O bêbado e a equilibrista” (1976). Mesmo conhecendo o fato de que a canção só pode ser plenamente avaliada levando-se em consideração a junção essencial da letra com a música, neste trabalho vamos priorizar a letra como objeto de estudo. Sendo assim, ela será considerada como se tivesse autonomia em relação à música.

❖ PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

(Geraldo Vandré)

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Pelos campos há fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não

Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

“Pra não dizer que não falei das flores”, ou “Caminhando”, como também ficou conhecida, foi composta em 1968, ano marcado pelo aumento da resistência dos movimentos contra o governo, e também ano que seria decretado o AI-5, ato reconhecido pelo endurecimento da ditadura, no final do mandato do general Costa e Silva, desde o cerceamento da liberdade da população às perseguições dos que fossem considerados inimigos do regime.

Nesse período, o cenário musical já vinha sofrendo censuras pelos conteúdos das letras, porém, “sendo a música popular um meio privilegiado de representação da consciência política estudantil e da sensibilidade artística do país, não poderia ignorar as tensões político-sociais do momento” (MELLO, 2003, p. 187).

E foi nesse cenário que Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, mais conhecido pelo nome artístico Geraldo Vandré teve uma postura corajosa frente à ditadura militar, ao escrever uma canção convocando as pessoas a se mobilizarem diante do que acontecia no país. “Propositalmente despojada no aspecto melódico-harmônico (apóia-se apenas em dois arcodes), ‘Caminhando’ tem seu forte no teor revolucionário” (SEVERIANO; MELLO, 2005, n.p.).

A canção de Vandré busca interagir com toda a sociedade independente de ideais políticos ou afiliações religiosas, pois a formação discursiva presente na canção remete a uma noção de igualdade entre as pessoas que pressupõe o exercício da liberdade, como é possível perceber pelos versos “*Caminhando e cantando e seguindo a canção / Somos todos iguais braços dados ou não/ Nas escolas, nas ruas, campos, construções*”. Pois, todos tinham um “inimigo” em comum a combater, no caso, a ditadura.

Ficando em segundo lugar no III Festival Internacional da Canção¹². “Caminhando” se tornou um hino de resistência e luta de movimentos civis e estudantis opositoras ao governo. Os versos “*Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, / Não espera acontece*” foram interpretados como uma chamada a militância pelo fim da ditadura.

Essa postura audaciosa de desafio à ditadura, em pleno 1968, quando se processava a radicalização do regime, empolgou a plateia presente no Maracanazinho que, inconformada por não haverem os jurados dado a vitória a “Caminhando”, repudiou a vencedora “Sabiá”. (SEVERIANO; MELLO, 2005, n.p.).

¹² Foi um concurso de músicas nacionais e estrangeiras, criado por Augusto Marzagão. Durando de 1966 a 1972, com um total de setes festivais, realizado anualmente, no ginásio do Maracanazinho, no Rio de Janeiro, e transmitido pela TV Rio, primeira edição, e pela TV Globo, nas demais edições. O festival tinha duas fases: a nacional, para escolher a melhor canção brasileira, na qual era escolhido a vencedora da fase nacional e a internacional, para eleger a melhor canção de todos os países participantes (MEMÓRIA GLOBO, 2013).

A reação do público ao prêmio de segundo lugar a “Caminhando” se tornou o momento mais emblemático da história dos festivais. “O clima político já fervia, após episódios como a morte do estudante Edson Luís, a greve dos metalúrgicos de Osasco (SP) e a Marcha dos 100 Mil, no Rio. A situação piorou depois do festival [...]” (NUZZI, 2013).

Nos versos “*Há soldados armados, amados ou não / Quase todos perdidos de armas na mão / Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição / De morrer pela pátria e viver sem razão*”, Vandrê dialoga com o Hino da Independência, embora separadas por períodos cronológicos essas duas canções remetem a uma determinada memória nacional, porque fazem parte de uma mesma formação discursiva que alude à ideologia de superioridade da nação em detrimento da vida individual, como no trecho que diz: “*Brava gente brasileira! / Longe vá temor servil / Ou ficar a pátria livre / Ou morrer pelo Brasil*”.

“[...] Considerado uma afronta pelos militares, já que os hinos são considerados cânticos de amor e compromisso para com a pátria”, além de serem vistos como patrimônio cultural, a canção de Vandrê foi censurada e proibida pelo governo de ser tocada em todo território nacional e Vandrê foi exilado no Chile (GOUVÊA, 2013, p. 193).

Geraldo Vandrê se tornou o ícone do artista engajado, perseguido e censurado, ao longo do regime militar brasileiro. Se para a sua carreira esse fardo tornou-se insuportável, levando-o a abandonar a vida artística, ao mesmo tempo o foco que os serviços de informação e repressão jogaram sobre ele contribuiu para que se tornasse uma espécie de lenda viva. (NAPOLITANO, 2004, p. 118).

Observamos, então, que a canção de Vandrê é um marco importante não só na história musical brasileira, por passar a ser a voz coletiva de um determinado povo em um contexto social histórico definido, mas também um marco social importante, por expor um pensamento crítico contra a ditadura, em um período marcado pela censura. Pois, Vandrê em seu discurso utiliza as vozes dos mais diversos personagens da história na época, como é o caso dos operários, estudantes, soldados, entre outros, expressando assim a voz de diversos grupos sociais.

Ou seja, através da contextualização dos seus versos é possível ter acesso a uma memória cultural, histórica, e político-social da época transformando a canção em um patrimônio cultural¹³, e como tal, ela vem sendo até os dias de hoje ressignificada em nossas memórias.

¹³ Segundo o Artigo 216 da Constituição a definição de patrimônio cultural consiste como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2014).

❖ AQUELE ABRAÇO

(Gilberto Gil)

O Rio de Janeiro continua lindo
O Rio de Janeiro continua sendo
O Rio de Janeiro, fevereiro e março

Alô, alô, Realengo - aquele abraço!
Alô, torcida do Flamengo - aquele abraço!

Chacrinha continua balançando a pança
E buzinando a moça e comandando a massa
E continua dando as ordens no terreiro

Alô, alô, seu Chacrinha - velho guerreiro
Alô, alô, Terezinha, Rio de Janeiro
Alô, alô, seu Chacrinha - velho palhaço
Alô, alô, Terezinha - aquele abraço!

Alô, moça da favela - aquele abraço!
Todo mundo da Portela - aquele abraço!
Todo mês de fevereiro - aquele passo!
Alô, Banda de Ipanema - aquele abraço!

Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço
A Bahia já me deu régua e compasso
Quem sabe de mim sou eu - aquele abraço!
Pra você que meu esqueceu - aquele abraço!

Alô, Rio de Janeiro - aquele abraço!
Todo o povo brasileiro - aquele abraço!

“Aquele abraço” é uma canção do cantor e compositor Gilberto Gil, escrita em 1969. Em dezembro de 1968, o governo acirrou as forças sobre quem fosse contra o regime, decretando o AI-5, no qual vetava uma série de liberdades civis. Sob o pretexto de terem desrespeitado o hino nacional e a bandeira brasileira enquanto faziam um show na boate Sucata, no Rio de Janeiro, Gil e Caetano tiveram suas prisões decretadas.

Dentro dos mecanismos de controle, vigilância e repressão, responsáveis pela segurança nacional, o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), subordinados aos governos estaduais, criado desde 1924, os agentes eram responsáveis por investigar todos os tipos de movimentos sociais, bem como fiscalizar a ação dos sindicatos dentre outras ações, produzindo inquéritos, relatórios, dossiês e prontuários. “Dentro dessa esfera, o campo

musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB” (NAPOLITANO, 2004, p. 105).

A lógica persecutória da repressão servia-se de fatos reais, por vezes banais e conhecidos, mesclando-os com informações fornecidas por delatores profissionais ou espontâneos. Além, é claro, de inferências e livres conclusões elaboradas pelo próprio relator do documento (NAPOLITANO, 2004, p. 121).

Segundo Veloso (1998, p. 396), “Randal Juliano¹⁴ resolveu criar uma versão fantasiosa em que nós aparecíamos enrolados na bandeira nacional e cantávamos o Hino Nacional enxertado de palavrões”. Sendo assim, em dezembro de 1968, Gil e Caetano foram presos em um quartel no Rio de Janeiro, sem uma acusação formal.

Porém, diferentemente do que se leva a pensar pela parte da canção que diz: “*Alô, alô, Realengo - aquele abraço!*”, não foi no quartel de Realengo que eles ficaram presos, e sim no de Marechal Deodoro.

A idéia em *Aquele Abraço* era citar um local qualquer da zona norte do Rio (onde ficamos), um daqueles beira-estrada-de-ferro (Beira Central, Beira Leopoldina), e Realengo é um deles. Uma associação inexata, feita por aproximação; eu nem queria me referir ao lugar certo onde havia ficado preso. (GIL, 1996, p. 110).

A expressão “*Aquele abraço*”, surgiu enquanto Gil estava na prisão, onde os soldados o cumprimentavam falando: “*Aquele abraço!*”, na época, esse era um bordão utilizado pelo humorista Lilico no programa “*Balança Mas Não Cai*¹⁵”, exibido pela emissora de TV Rede Globo.

“*Aquele abraço, Gil!*” - Era assim que os soldados me saudavam no quartel, com a expressão usada no programa do Lilico, humorista em voga na época, que tinha esse bordão. Ele até ficou aborrecido com a música; achou que deveria ter direito à canção. Mas eu aprendi a saudação com os soldados. Eu não tinha televisão na prisão, evidentemente, mas eles assistiam o programa; eu só vim a ver depois, quando saí. (GIL, 1996, p. 110).

Soltos em 19 de fevereiro de 1969, em uma Quarta-feira de Cinzas, Gil conta que foi essa a inspiração para criação da canção. Na letra ele representa esse acontecimento com o verso: “*Todo mês de fevereiro - aquele passo!*”, referindo-se ao carnaval.

O reencontrar a cidade do Rio na manhã em que nós saímos da prisão e revimos a avenida Getulio Vargas ainda com a decoração de carnaval foi o pano de fundo da canção. Na minha cabeça, *Aquele Abraço* se passa numa quarta-feira de cinzas; é quando o 'filme' da música é em mim mentalmente locado. (GIL, 1996, p. 110).

¹⁴ Foi um ator, jornalista e radialista brasileiro.

¹⁵ Programa humorístico brasileiro criado por Max Nunes e Paulo Gracindo na década de 1950, e exportado para a TV Globo em 1968.

Após serem liberados do presídio no Rio de Janeiro, Gil e Caetano seguiram para Salvador, onde ficaram submetidos a um regime de confinamento até saírem do país e se exilarem em Londres. “Depois de passar quatro meses confinados em Salvador, Gil e eu fomos convidados a deixar o país” (VELOSO, 1998, p. 413). O compositor conta que começou a fazer a canção na casa de Mariah Costa, mãe da cantora Gal Costa, ao viajar para o Rio de Janeiro, a fim de tratar sua liberação para o exílio.

Meses depois de solto, eu vim ao Rio tratar da questão da saída do Brasil com o Exército. Na manhã do dia da minha volta para Salvador, fui visitar Mariah Costa, mãe de Gal; ali, na casa dela, eu ideei e comecei Aquele Abraço. Finalmente eu ia poder ir embora do país e tinha que dizer 'bye bye'; sumarizar o episódio todo que estava vivendo, e o que ele representava, numa catarse. Que outra coisa para um compositor fazer uma catarse senão numa canção? (GIL, 1996, p. 110).

Desta forma, “a expressão, usada informalmente em despedidas, aparece na canção várias vezes para enfatizar a saída do país, como se ele fizesse questão de se despedir de todas as pessoas, conhecidas ou não” (GOUVÊA, 2013, p. 197). Como é possível verificar nos versos: “*Alô, moça da favela - aquele abraço! Todo mundo da Portela - aquele abraço! [...] Alô, Rio de Janeiro - aquele abraço! Todo o povo brasileiro - aquele abraço!*”.

No entanto, além de mencionar bairros, clubes, e escolas de samba, o autor faz uma crítica à sociedade que permanecia alheia aos fatos político-sociais do país enquanto assistiam aos programas de auditório passados na TV, como mostrado nos versos: “*Chacrinha¹⁶ continua balançando a pança. E buzinando a moça e comandando a massa*”.

A partir do exposto pode-se considerar a canção “Aquele Abraço” uma canção de despedida não só de Gil, como também de todos os exilados do país. Desta forma, através de seu discurso, Gilberto Gil dá a voz a todos os que foram obrigados ou convidados a saírem do país, deixando para trás amigos, família e tudo o mais que gostassem. Expondo assim, a repressão vivida na época da ditadura civil-militar no final da década de 1960.

Dito isto, também através da contextualização dos seus versos é possível ter acesso a uma memória cultural, histórica, e político-social da época. Transformando a canção em um documento de memória social.

❖ APESAR DE VOCÊ

(Chico Buarque)

¹⁶ Nome artístico de José Abelardo Barbosa de Medeiros. Foi um comunicador, tendo trabalhado em rádio e televisão, onde alcançou grande popularidade. Na TV Globo comandou os programas de auditório *Discoteca do Chacrinha*, *Buzina do Chacrinha*, e *Cassino do Chacrinha*.

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão

A minha gente hoje anda

Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia

Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia

Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar

Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar
Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro

Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar

Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Apesar de você

Falando de lado
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Amanhã há de ser
Outro dia

Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria

Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença

E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia

Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia

Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente

Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc . e tal

“Apesar de você”, é um samba composto por Chico Buarque de Hollanda em 1970, no governo do general Médici, na volta do seu auto-exílio na Itália, no ano anterior. Ao voltar

para Brasil, se deparou com uma ditadura pior de quando deixara o país, onde o desaparecimento e atrocidades entre as pessoas que tivessem opiniões contrárias ao regime era uma constante.

Em resposta a tudo o que via, Chico compôs “Apesar de você”, uma explícita crítica ao regime ditatorial, e a enviou para a censura, certo de que a canção não passaria pelos censores, pois “todas as ações e declarações que se chocassem contra a moral dominante, a ordem política vigente, ou que escapassem aos padrões de comportamento da moral conservadora, eram vistos como suspeitos” (NAPOLITANO, 2004, p. 107). Além disso,

Com o exílio de Vandrê e sua desagregação enquanto *persona* pública do meio musical politizado, aliado às novas posturas de Chico Buarque, este passa a ser destacado como o centro aglutinador da oposição musical de esquerda, sendo freqüente nas fichas e prontuários aparecer a expressão “pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda”, como se essa relação, por si, aumentasse o grau de suspeição. (NAPOLITANO, 2004, p.108).

Porém, “por incrível que pareça, este desabusado recado à ditadura, propositalmente muito mal disfarçado numa fictícia briga de namorados, passou pela censura e foi lançado por Chico num compacto simples” (SEVERIANO; MELLO, 2005, n.p.). Com versos otimistas diante das mazelas vividas na ditadura e com a esperança de que ela seria vencida, “*Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia*”, vendeu cerca de 100 mil cópias.

No entanto, “o governo entendeu a mensagem e, imediatamente, proibiu a música, recolheu e destruiu os discos e, para completar, puniu o censor incompetente” (SEVERIANO; MELLO, 2005, n.p.). Ficando censurada por oito anos, a canção só foi liberada para regravação em 1978, no governo do general Geisel.

Nos versos iniciais, é viável perceber um tom de denúncia contra a autoridade exacerbada do governo e sua consequente repressão da liberdade, “*Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão / A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu*”. No entanto, o sentimento de justiça dos versos “*Quando chegar o momento / Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juro. Juro! / Todo esse amor reprimido / Esse grito contido / Esse samba no escuro [...] Você vai pagar e é dobrado / Cada lágrima rolada / Nesse meu penar*”, tinha sido introduzido na população.

Daí em diante, e até o final da ditadura, Chico Buarque seria implacavelmente marcado pelos censores, sofrendo suas letras os mais absurdos vetos e rejeições. A situação chegou ao ponto de ele ter que se disfarçar, sob os pseudônimos de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva [...]. Descoberta a farsa, porém, a censura criou novas exigências: toda letra apresentada teria que ser acompanhada de cópias da carteira de identidade e do CPF do compositor. (SEVERIANO; MELLO, 2005, n.p.).

Tendo em vista os fatos apresentados, é possível perceber a mensagem otimista e esperançosa, apesar da constante presença da repressão no período, proposta por Chico Buarque durante toda a canção. Formada sobre determinados valores e situações familiares ao popular, Chico compõe com uma postura audaciosa uma letra que provavelmente poderia descrever os anseios de milhares de brasileiros nesse período da história ditatorial. Por conta disso, tornou-se um documento repleto de memória social e uma canção tão emblemática até os dias de hoje.

❖ CÁLICE

(Gilberto Gil/Chico Buarque)

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga

Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito

Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa

Melhor seria ser filho da outra

Outra realidade menos morta

Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano

Quero lançar um grito desumano

Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoa

Atordoadado eu permaneço atento

Na arquibancada pra a qualquer momento

Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda

De muito usada a faca já não corta

Como é difícil, pai, abrir a porta

Essa palavra presa na garganta

Esse pileque homérico no mundo

De que adianta ter boa vontade

Mesmo calado o peito, resta a cuca

Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno

Nem seja a vida um fato consumado

Quero inventar o meu próprio pecado

Quero morrer do meu próprio veneno

Quero perder de vez tua cabeça

Minha cabeça perder teu juízo

Quero cheirar fumaça de óleo diesel

Me embriagar até que alguém me esqueça

"Cálice" foi uma canção composta e originalmente interpretada por Chico Buarque e Gilberto Gil em 1973, no final do governo Médici. Porém, foi censurada antes mesmo de ser lançada e só foi divulgada em 1978. A canção foi feita para ser apresentada em um evento criado pela gravadora dos músicos. "A Polygram queria fazer um grande evento com todos os seus artistas no formato de encontros, e foi dada a mim e ao Chico a tarefa de compor e cantar uma música em dupla" (GIL, 1996, p. 139).

Dito isto, Gil foi de encontro a Chico para compor a canção e durante a Semana Santa¹⁷ teve sua inspiração. "Como era sexta-feira da Paixão, a ideia do calvário e do cálice de Cristo me seduziu, e eu compus o refrão incorporando o pedido de Jesus no momento da agonia" (GIL, 1996, p. 139). Assim, surge o refrão, "*Pai, afasta de mim esse cálice / De vinho tinto de sangue*".

Obviamente, a gravadora não aprovou a ideia com medo de sofrer um represaria do governo, boicotando assim a apresentação dos músicos. Pois, a canção "permite a analogia com a Paixão de Cristo, comparando-a com o sofrimento dos brasileiros, principalmente o dos torturados no período" (GOUVÊA, 2013, p. 238).

No dia em que nós fomos apresentar a música no show, desligaram o microfone logo depois de termos começado a cantá-la. Tenho a impressão de que ela tinha sido apresentada à censura, tendo-nos sido recomendado que não a cantássemos, mas nós fizemos uma desobediência civil e quisemos cantá-la. (GIL, 1996, p. 139).

A palavra "cálice" presente na canção possui uma ambigüidade sonora com a palavra "cale-se", introduzida com o intuito de despistar a censura, denunciando a repressão quanto à liberdade de expressão sofrida pela população e principalmente pela classe artística.

Se Chico Buarque já aparecia como um "agente do grupo da MPB" desde os anos 60, o episódio envolvendo a música *Apesar de você*, em 1970, quando a crítica ao ditador disfarçada em uma querela amorosa acabou sendo liberada pela censura e vendendo cem mil compactos, até ser cassada, piorou o grau de suspeita que recaía sobre suas costas. (NAPOLITANO, 2004, p. 113).

No decorrer da canção é possível perceber um suplico pela liberdade perdida na época, como nos versos "*Quero inventar o meu próprio pecado / Quero morrer do meu próprio veneno*". Porém, os autores demonstram que apesar da existência da censura e todas as atrocidades presente no período, o silêncio não os calariam, pois, "*mesmo calada a boca, resta o peito [...] / Mesmo calado o peito, resta a cuca*". Manifestando assim uma postura de resistência e esperança de uma mudança.

¹⁷ A Semana Santa é uma tradição religiosa católica que celebra a paixão, a morte e a ressurreição de Jesus Cristo (TEMPESTA, 2015).

Passado aproximadamente 10 anos do regime civil-militar, o sentimento de esgotamento como governo era uma latente. Com uma canção construída a partir de metáforas que promoveram um deslizamento de sentido de uma formação discursiva religiosa para uma formação discursiva política, através de um efeito de memória, os cantores traduziram mais uma vez, a voz, o pensamento, os anseios de grande parte de uma nação que viveu com atrocidades, com a perda de diversos direitos, incluindo os sociais e políticos, encoberta pelo medo e a morte. Desta forma, “Cálice” é um documento social representativo de um período não democrático e que violou leis básicas dos direitos da pessoa humana, tornando-se assim um documento de memória social.

❖ O BÊBADO E A EQUILIBRISTA

(Elis Regina) / (Composição: João Bosco & Aldir Blanc)

Caía a tarde feito um viaduto

E um bêbado trajando luto

Me lembrou Carlitos...

A lua

Tal qual a dona do bordel

Pedia a cada estrela fria

Um brilho de aluguel

E nuvens!

Lá no mata-borrão do céu

Chupavam manchas torturadas

Que sufoco!

Louco!

O bêbado com chapéu-coco

Fazia irreverências mil

Pra noite do Brasil.

Meu Brasil!...

Que sonha com a volta

Do irmão do Henfil.

Com tanta gente que partiu

Num rabo de foguete

Chora!

A nossa Pátria

Mãe gentil

Choram Marias

E Clarices

No solo do Brasil...

Mas sei, que uma dor

Assim pungente

Não há de ser inutilmente

A esperança...

Dança na corda bamba

De sombrinha

E em cada passo

Dessa linha

Pode se machucar...

Azar!

A esperança equilibrista

Sabe que o show

De todo artista

Tem que continuar...

“O Bêbado e a Equilibrista”, foi uma canção composta por João Bosco e Aldir Blanc em 1979, consagrada e interpretada pela cantora Elis Regina, no governo do último presidente do período ditatorial, João Batista Figueiredo. O Brasil já estava no processo da abertura política e de reivindicações pela redemocratização, principalmente pelo desejo a anistia "ampla, geral e irrestrita". Com mobilizações sociais desde a metade dos anos 70, foi criando em 1978 o primeiro Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA), no Rio de Janeiro.

Ao mesmo tempo que reivindicava anistia para os presos políticos (a maioria deles ligada aos grupos de esquerda armada), volta dos exilados, reintegração dos expurgados e dos alunos expulsos das universidades, aprofundava as denúncias dos crimes da ditadura, pedia punição dos responsáveis e demandava esclarecimentos sobre militares mortos e desaparecidos. (RODEGHERO, 2014, p. 180).

Porém, a canção surgiu, na verdade, com um desejo de João Bosco homenagear Charles Chaplin, que havia morrido dois anos antes. A homenagem veio nos versos “*E um bêbado trajando luto / Me lembrou Carlitos...*”. Segundo Aldir Blanc, em entrevista ao jornalista Marques (2007) para a Associação Brasileira de Imprensa:

Quando o Chaplin morreu, o João me chamou na casa dele e disse que havia feito um samba, cuja harmonia tinha passagens melódicas parecidas com “Smile” (do filme “Tempos modernos”), propositalmente construídas para que homenageássemos o cineasta. Só que, casualmente, encontrei o Henfil e o Chico Mário, que só falavam do mano que estava no exílio. O papo me deu um estalo. Cheguei em casa, liguei para o João e sugeri que criássemos um personagem chapliniano, que, no fundo, deplorasse a condição dos exilados.

Apelidada do “Hino da Anistia”, a canção fala do “*bêbado* trajando luto, representando a situação brasileira da época, e a *equilibrista* dançando em uma corda bamba, representando a expectativa de tempos melhores e o desafio de lutar contra o regime”, disfarçadas por figuras de linguagem (GOUVÊA, 2013, p. 228).

Com o intuito de abalar e criticar uma realidade indesejada, os autores usaram de personagens reais da história da época. Nos versos “*Que sonha com a volta / Do irmão do Henfil. / Com tanta gente que partiu / Num rabo de foguete*”, retratam do exílio sofrido pelo irmão do cartunista e militante político Henrique de Souza Filho, mais conhecido pelo pseudônimo Henfil, o sociólogo Herbert de Souza, apelidado por Betinho e também dos exilados como um todo.

Os autores fazem uma alusão ao Hino Nacional Brasileiro nos versos “Dos filhos deste solo és mãe gentil / Pátria amada / Brasil!” com os versos “*Chora! / A nossa Pátria / Mãe gentil*”, e também fazem referências a mãe e esposa de Betinho que se chamavam Maria e a Clarisse, viúva do jornalista Wladimir Herzog, morto nas dependências do DOI-CODI, em

1975, com os versos “*Choram Marias*” / *E Clarices* / *No solo do Brasil...*” (SEVERIANO; MELLO, 2005, n.p.).

A canção “O Bêbado e a Equilibrista” na voz de Elis Regina causou um impacto enorme na divulgação da campanha pela anistia, Henfil (ECHEVERRIA, 1994, p. 175), dizia que “agora temos um hino e quem tem um hino faz uma revolução. E de fato não deu outra: o negócio cresceu de tal maneira que tenho certeza de que aquilo pesou para o comício passar das 500 para 5 mil pessoas”. Em vista disso ou não, meses depois do seu lançamento, a “Lei da Anistia” foi sancionada pelo presidente Figueiredo.

Desta forma, no discurso da canção é possível perceber a representação das vozes – no sentido bakhtiniano do termo - dos exilados que queriam voltar para o Brasil, para as suas casas e famílias, e as vozes dos familiares, sofridos com os entes exilados ou mortos pelo regime. Ou seja, a canção em questão tem seu papel gravado na história do país e no coração dos brasileiros como um “hino” de esperança de um Brasil melhor e conseqüentemente é passível de ser considerado como um documento de memória social.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho vimos como a História e a canção, são categorias que podem ser ligadas umas as outras. Concluimos que, contextualizadas, as canções de protesto se transformam em um valioso documento memorialístico, devido as suas características políticas, históricas e sociais. Vimos que, os discursos de protesto presentes nas canções eram como um reflexo das vozes social, no qual o fundamental era transmitir “o recado”, a reivindicação, o descontentamento contra a realidade político-social nacional vigente no período ditatorial brasileiro. Já que por meio das canções, o povo encontrou uma forma de ver expressado os seus sentimentos, como fazem as artes em geral.

Verificamos que compreender o contexto histórico social de produção das canções de protesto, em um período onde as necessidades básicas foram retiradas da população, como a liberdade e a democracia, foi fundamental para um melhor entendimento de seus discursos, formados a partir de outros discursos, para que assim fosse possível construir o sentido do texto.

Sob os aspectos teóricos evidenciou-se que o entendimento dos conceitos de Memória Social, compreendido como um construto coletivo, de Documento, visto aqui como algo para além do documento textual, e Gênero do Discurso, como uma estrutura composicional de suma importância para o processo de comunicação entre os sujeitos, contribuíram enormemente para embasar e responder a questão da pesquisa

Averiguamos as características da canção enquanto gênero discursivo, sob suas relações enunciativas e dialógicas. Posteriormente, abordamos a diferenciação entre os termos Música e Canção, constantemente confundidas, entendendo a segunda como sendo diferente da definição da primeira, por ser tratar da união entre o canto e a letra. Discorremos também sobre sua origem histórica, advinda da poesia e dos feitos heróicos.

Por fim, conferimos o surgimento da canção de protesto, surgida no meado da década de 1960, advinda do desdobramento da Bossa Nova, onde jovens cantores interessados em cantar a realidade do povo, ao contrário do viés “bossanovista”, sentiram a necessidade de engajar o cenário musical.

Logo, todas as informações expostas ao longo do estudo contribuíram para o entendimento de que as canções de protesto, acima de tudo, procuraram ultrapassar a função de entretenimento para alçar a função de instrumento de conscientização política e, se possível, de tomada de poder e de transformação social, caracterizando-se como um valioso documento de memória social do período ditatorial brasileiro.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Scipione, 1993. (Margens do Texto)

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção ensino superior)

_____. **Problemas da poética de Dostoiévsky**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARROS, Camilla Monteiro de. **Cultura, informação e sociedade**: o espaço da música no desenvolvimento e gestão de coleções. 2006. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Orientado por Profª Drª Gisela Eggert Steindel. Disponível em: <<http://www.pergamum.udesc.br/dadosbu/000000/0000000000004/00000441.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Tradução Carmem C. Varriale et al. 11. ed. Brasília, DF: Ed. UnB, 1998. v. 2.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 3. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Édit - Éditions Documentaires Industrielles et Techniques, 1951. 48 p.

CANDÉ, Ronald de. **História universal da música**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 1.

BUARQUE, Chico. **Apesar de você**. 1970. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=apesarde_70.htm>. Acesso em: 14 out. 2016.

_____. **Cálice**. 1973. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=calice_73.htm>. Acesso em: 20 nov. 2016.

COSTA, Robson Santos. **Linguagens contemporâneas**: discurso e memória nos quadrinhos de super-heróis. 2007. 135 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social)–Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Orientado por Profª Drª Evelyn Goyannes Dill Orrico. Disponível em: <<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss214.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Utopias cassadas. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 21, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/utopias-cassadas>>. Acesso em: 25 set. 2016.

DODEBEI, Vera. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Teresa; MORAES, Nilson (Org.). **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 59-66.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DURKHEIM, Émile. **Educação e sociologia**. Tradução Stephania Matousek. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. Cronologia e discografia Maria Luiza Kfourri. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1994.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2003.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MPB: uma análise ideológica. In: **Saco de gatos**: ensaios críticos. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

GASPARI, Elio. **As ilusões armadas**: a ditadura escancarada. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. Disponível em: <<https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gilacmc3a9todose-tc3a9cnicasdespesquisasocial.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2015.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**: todas as letras. Carlos Rennó (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Aquele abraço**. 1969. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php>. Acesso em: 15 nov. 2016.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.). **O que é memória social**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 11-26.

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. **Música de protesto e ethos discursivo no período da ditadura militar**: a arte de dizer o proibido. Curitiba: Appris, 2013.

GRIMM, Luciana Vocato Panzarini. **Da Bossa Nova à Tropicália**: a relação entre memória e atualidade a partir do estudo discursivo da canção *Procissão*, de Gilberto Gil. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem)—Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Orientado por Prof^ª Dr^a Solange Mittmann. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/49626>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. 2016. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/festivais-de-musica-popular/dados-artisticos>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Patrimônio Cultural**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>. Acesso em: 07 jan. 2017.

KORNIS, Mônica Almeida. Centro Popular de Cultura. **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>. Acesso em: 16 out. 2016.

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. **História do Brasil no contexto da história ocidental**. 8. ed. São Paulo: Atual, 2007.

KUSHNIR, Beatriz. Riocentro, atentado do. **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/riocentro-atentado-do>>. Acesso em: 04 nov. 2016.

LIMA, Judson Gonçalves de. Não é música. É canção. In: Encontro Regional de História: História e Liberdade, 20., 2010, São Paulo. **Anais...** Franca: ANPUH/SP, 2010. p. 5. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Judson%20Gon%20alves%20de%20Lima.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. . Transformações econômicas no período militar (1964-1985). In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. cap. 5.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.

MARQUES, José Reinaldo. Entrevista – Aldir Blanc. **Associação Brasileira de Imprensa**. 2007. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/entrevista-aldir-blanc/>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003. (Coleção Todos os Cantos).

MEMÓRIA GLOBO. Festival Internacional da Canção. **Rede Globo**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (História &...Reflexões 2)

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf> >. Acesso em: 04 set. 2016.

NUZZI, Vitor. Uma noite em 1968. **Revista do Brasil**. Rio de Janeiro, n. 88, out. 2013. Disponível em: < <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/88/uma-noite-em-1968-808.html> >. Acesso em: 14 out. 2016.

REIS FILHO, Daniel Aarão. A ditadura faz cinquenta anos: história e cultura política nacional-estatista. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. cap. 1.

_____. O sol sem peneira. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 83, ago. 2012. Disponível em: < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-sol-sem-peneira> >. Acesso em: 25 set. 2016.

REGINA, Elis. **O bêbado e a equilibrista**. 1979. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/elis-regina/o-bebado-e-a-equilibrista.html>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ORTEGA, Cristina Dotta; LARA, Marilda Lopes Ginez de. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **DataGramaZero**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 1-18, abr. 2010. Disponível em: <http://www.brapci.ufpr.br/brapci/_repositorio/2010/10/pdf_a3cd8d943d_0012626.pdf>. Acesso em: 17. abr. 2015.

OTLET, Paul. **El Tratado de Documentación: el libro sobre el libro: teoría y práctica**. Trad. por Maria Dolores Ayuso García. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

QUADRAT, Samanta Viz. A ditadura civil-militar em tempos de (in)definição. In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (Org.). **Democracia e ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006, p. 127-139.

RIDENTE, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. cap. 2.

RODEGHERO, Carla Simone. A Anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. cap. 10.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2005. v. 2: 1958-1985. [e-book]. (Coleção Ouvido Musical)

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEMPESTA, Orani João. Semana Santa. **Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://arqrio.org/formacao/detalhes/724/semana-santa>>. Acesso em: 07 dez. 2016.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VANDRÉ, Geraldo. **Pra não dizer que não falei das flores**. 1968. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/geraldo-vandre>>. Acesso em: 14 out. 2016.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIERA, Ernesto. **Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música**. 2. ed. Lisboa: Lambertini, 1899. Disponível em: <<http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/10314>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

ANEXO A – LETRA DA CANÇÃO “CÁLICE” CENSURADA EM 1973

